بلاغة المشهد وسيمياء الصورة في الخطاب الجمالي

د. محمد الأمين خلادي/ قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة أدرار

توطئة

حبذا هذا الخطاب الجمالي الذي هو واحد من أبرز النماذج الرسالية لفاعلية البلاغة العربية نفسها؛ وقد عنيت بهذه الزاوية المعرفية المنهجية الفنية المغمورة في علوم العربية ومفاتيحها، ألا وهي الدرس البلاغي وواقعه في مجال التعليم والنقد والذوق والإبداع والبحث والتطور العلمي المستديم؛ فكم اهتم الدارسون والبحثة –عربيا وجزائريا– بالدرس النحوي واللغوي واللساني والنقدي والفني، إلا أن هذا الملتقى المنماز يضيء حقلا ذا وقع معرفي وإيقاع لغوي حساسيْن في الرسالة اللغوية الإبلاغية الإفهامية... وتلك سابقة جامعية أكاديمية بامتياز...

من أجل ذلك –وبحكم تخصصي وبحوثي– أحاول تقديم ورقة في أطروحة نقدية، مبتغيا بسط القول في نظرية المشهد وفلسفة الصورة ضمن فقه الخطاب العربي وبيانية

خُطُبه من الشعر إلى الادكار الإعجازي إلى أضرب النثر الفني وألوان الصورة من بلاغية وفنية وشعرية وأدبية وروائية ومسرحية وسينمائية وفوتوغرافية ورقمية إلكترونية... (تنامي ونشأة/ تنوع وصخب/ سرعة وإبراق/ طي وإبداع/ تنافس ومؤْز...).

وكم هي صور الرسالة المشهدية في فضاء التوصال والتبلاغ؛ من أجل ذلك أقارب تبيان العلاقة بين ذلك كله وعلم الجمال وحقيقة الادّكار المعجز وجمالية التلقي، معتمدا بعض الأثول النظرية في فاعلية التصوير والصورة والبلاغة والجمال والتأثير... ثم تقديم دراسات نموذجية موجزة مركزة في القرآن العظيم/ الحديث القدسي/ الحديث النبوي الشريف/ الشعر والرواية/ القصة والمسرحية/ السينما/ الإعلام/ الإشهار/ الصورة العنوان/ الصورة الفوتوغرافية/ الصورة الرقمية...

وفي ضوء ذلك فإن خطة البحث هي:

المقدمة: قراءة في حقيقة البلاغة العربية وعلم الجمال اللغوي، وهل ثمة نظرية عالمية للمشهد؟ ما الخطاب الجمالي؟ ... في منظومة المصطلح ومدونة الخطاب!.

العرض:

الصورة والمشهد وبلاغتهما تنظيراً.

فلسفة الصورة وفقه الخطاب البياني.

علم الجمال بين صورة المشهد وفاعلية التلقي.

سيمياء الصورة الخطاب وشعرية إيقاعه في الذاكرة والنفس.

5- الادكار المعجز والتصوير البياني الفني الخالد.

6- رسم المشهد الشعري وترداده في القصيدة العربية.

الخاتمة: نتائج وبدائل، اقتراحات وتوصيات.

المقدمة:

إن حركة التطور والتحديث في البلاغة العربية أراها مشروطة -أساسا- بحركة اللغة وتفعيلها في التعامل اليومي؛ فما دام أن اللغة العربية البليغة الفصيحة معطلة بنسبة كبرى على الألسن، فإن مسار البلاغة العربية لا يشرف العربية...

وفي هكذا واقع مريض لغويا، فإن العاقل يأسف لبعد متعاملي العربية عن جري البلاغة على ألسنتهم، بل وذهاب ماء الذوق الجمالي من إحساسهم وإدراكاتهم وفهومهم طالما أن ثمة تقاعسا أثيلا متعمدا يخلدون إليه؛ وقد آثروا العامية والخليط اللغوي اللهجي المهجن على فصحى اللغات وأبلغها وأرسخها وآكدها...!

من ههنا يجب مباحثة الداء وتعميق الدراسة في الأسباب والوقائع و النوايا والوسائل والمناهج والبرامج والدراسات و البحوث في الاختصاص اللغوي والمعرفي من حوله نفسيا واجتماعيا وتاريخيا وفلسفيا وحضاريا و ثقافيا...!

و لما كانت البلاغة العربية جزءا لا يتجزأ من لغة الضاد الإعجازية فلا ضير عليها ولا بأس!؛ وإنما الشأن علق بالمنتسبين إلى هذه اللغة الفاضلة العليا المشرفة ومدى

تشبثهم بحرمتها وجريها على الألسن بكرة وأصيلا؛ لأنه يستحيل تعطيل البلاغة العربية –درسا وذوقا وجمالا وتوصالا وإبلاغا ونقدا وإبداعا وتجديدا علميا ابتكاريا– في الزمان والمكان وهي من رحم اللغة القرآنية المعجزة؛ فكفى بانتسابها إلى كلام الله تعالى فوزا مبينا وضمانا ثابتا لفاعليتها وحياتها ومسايرتها لكل الحيوات في الزمان والمكان وهي بلاغة الرسالة المحمدية الإنسانية للعالمين جميعا...!

مصطلح علم الجمال:

أدق ما في التعامل اللغوي ضمن البحث العلمي هو المصطلح وحدوده وماهيته؛ وأول مصطلح –ههنا– (علم الجمال) باعتباره المصطلح المركوز في المحور الثالث وعلاقته بالبلاغة العربية؛ فمقاربة المصطلح والتحذر في القطع باليقين في تحديده مفهوما و دلالة عمل تعسفي ومحاولة عجلى تبوء بالفشل –غالبا– حسب مسارات الدلالة السياقية والمقامات البيانية.

وفي ضوء ذلك نستشعر عظمة التحديد الاصطلاحي المبتغى من كل مصطلح فنلجأ إلى كتب الحدود و المصطلحات والمعاجم المتخصصة في هذا الشأن وكذا الدراسات التي ناقشت اللغة الثانية؛ أي ما بعد دلالة المعجم في المفردة العربية؛ ومن ذلك المعاجم العربية الأصول و القرآن العظيم ثم بعض الدراسات المتخصصة في المصطلح؛ و منها "المصطلح النقدي " للدكتور عبد السلام المسدي الذي أفاض في دراسة هذا إفاضة دقيقة تنم عن حكمته السديدة في معرفته بالخطورة التي تحيط بالاصطلاح، خاصة من

جهة الاصطلاح المقارن بين العربي القديم و الحديث أو بين العربي و الغربي أو بين الاختلاف الصيغي بين ذوي اللسان الواحد...؛ والكتاب ثروة معرفية منهجية لا يستغني عنها أولوا الألباب من الدرسة؛ فهو في فصله توالي الآليات يفيدنا بثراء العربية في إنتاج المصطلح النقدي من خلال آلية النقل ثم التحليل ثم التجريد[1].

قال تعالى :﴿ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون﴾، سورة النحل، الآية:6 ، ففي هذه الآية الكريمة دلالة صريحة على أن القرآن الكريم قد عني بفكرة الجمال و الدعوة إلى الوقوف أمام آياته والتأمل في مظاهره و مشاهده، وذلك بأسلوب أرقى وأسمى من ذلك الذي تمثل في الشعر الجاهلي المنحصر في رؤية جمال المحبوب ومحاسنه، و« عن ابن سيده: الجمال الحسن.. وجمله أي زينه وورد في الحديث: (إن الله جميل يحب الجمال) أي حسن الأفعال كامل الأوصاف»[2]

«علم الجمال هو العلم الذي يدرس انفعالات الإنسان ومشاعره ونشاطاته وعلاقاته الجمالية، في ذاته، في إنتاجه، كما في المعطيات المحيطة به، ودون أن يرتبط ذلك مباشرة بوجه استعمال أو بمنفعة علمية... هو العلم الذي يبحث في مسائل الجمال – والبشاعة بوجه أقل– بوجوهها الإبداعية و النقدية والنظرية. هو يتناول كيفية إبداع الفنانين لنتاجاتهم و ظروف ذلك، و كيف يتذوق الناس هذه الأعمال الفنية... وأي آثار يتركه تذوق تلك الأعمال الفنية في أفكار الناس وفي مشاعرهم وفي حياتهم اليومية»[3].

فإذا كان الجمال هو الكون النفسي الذي يوقظ ذائقة الإنسان – وهي تبصر أو تسمع أو تتحسس مكامن الروعة والجمال و الجلال – فإن علم الجمال هو العلم الذي يدرس ذلكم الكون ويبحث فضاءه وروابطه بالوجود والنفس البشرية بل وبالكون وخالقه سبحانه وتعالى وسائر موجوداته من إنس وحيوان ونبات وجماد وظواهر طبيعية وعوالم أخر...

ولذلك كان الفن الإنساني طوال القرون مصدر الخير والحق والجمال والحب... وكل ما يسعد البشر في حيواتهم الشتى...!

وثمة بسط يفي مصطلح "الاستطيقا" حقه في عرض الدكتور عبد السلام نوجزه في قوله: «وتأتي الصيغة القياسية والتي هي الصورة المثلى للمصدر الصناعي بتخليص الاسم من الاسم وهي كذلك الصورة المستوفاة لمرتبة التجريد الاصطلاحي بعد مرحلتي النقل و التفكيك، فيبرز لفظ الجمالية بكل إيقاعه حاملا معه تلك الشحنات التي كان النقد يسلك إليها سبيل الدخيل اللغوي باستعمال لفظ الاستطيقا، حرصا من رواده على إبراز أن الزائدة الاشتقاقية هي زائدة معرفية لا مجرد أداة تخصيص أو تمييز...»[4]

و ذاك دليل على أن المسدي قد قلّب المصطلح على عدة أوجه تأويلية تحليلية وصور تقعيدية واستعمالات مختلفات حتى إذا استوضح و مثّل و قارن خرج بهذا المستخلص بتطبيق الآليات الثلاث وقد أبان عن دقة الصيغة القياسية بالمصدر الصناعي

(الجمالية) الذي استوسع لأشمل الدلالات وأتقن المهايا والفهوم العالقة بمصطلح الاستطيقا[5]

علم الجمال اللغوي و البلاغة العربية:

الجمال البيان والبيان الجمال؛ تلك قاعدة معرفية فنية نقدية بلاغية عربية أراها كفيلة بالطرح الحقيقي لمسألة الجمال ورباطه باللغة العربية والدرس اللغوي كما الدرس البلاغي؛ والضاد اللغة التي حوت جمال البيان قبل الإعجاز القرآني ثم بعده في خُطُب تترى ملأى بفسيفساء الجمال البياني في خطاب الحديث القدسي وألوان البيان النبوي للمصطفى – صلى الله عليه و آله وسلم — وكذا أضرب الشعر العربي وأنواع النثر الفني.

فالعرب أمة عاينت الجمال بدءاً من امتلاكها اللسان البليغ الفصيح؛ فبنت منظومة من الشعر والنثر هائلة حتى إذا جاء النقدة بحثوا مواطن الجمال اللغوي فيها، و بذلك أسسوا مدونة نقدية نقبوا من خلالها شواهد الجمال، وكان مفتاحهم دوماً البدءَ من سر اللغة وفقهها ودلالتها وتصويرها.

بلاغة المشهد وسيمياء الخطاب الجمالي:

لم أنتخب المحور الثالث إلا بعد أن استقرت فكرة اختياري على نكتة بلاغية مغمورة في بحث البيان العربي الحديث والمعاصر؛ ألا و هي بلاغة المشهد وسيمياء الخطاب الجمالي، حيث إن ثمة علاقة الجزء بالكل في هذا العنوان المركب، إذ لا

سيمياء للخطاب الجمالي خلواً من بلاغة المشهد؛ والمراد إن سيمياء الخطاب الجمالي زخم من الدلالات والآيات والعلامات البيانية المبثوثة في ألوان البيان لغة ورسما وصوتا وصورة ونحتا ورمزا ونقشا... ذلك الزخم تسيح في فضائه أضرب عديدة من بلاغات التوصال البياني منها بلاغة المشهد؛ تلك البلاغة التي أراها عبارة عن تاريخ مستديم في فضاء الصورة البيانية وأنمطها الشتى غير المحصورة بل إنها تتأبّى العد والحصر...! فالمشهد يتجاوز الصورة البلاغية أو الشعرية أو البيانية الجزئية محدودة في بيت شعري أو لقطة تعبيرية ما؛ إذن المشهد خطاب قائم بذاته كلي التركيب ذو ظلال مضاعفة وقراءات مختلفات؛ لا يحتفظ بصورته العينية البصرية وحدها ولا الصوتية مفردة... وهكذا فلا اجتزاء في حياة المشهد، بل إنه خطاب متكامل معقد مركب متلاحم منسجم عزيز رصده زئبقي في أغلب الأحيان يغري المتلقي ولا يحرمه في الآن عينه يحمل المتلقي على العناء وعلو الهمة القرائية ويستشركه في صناعة الحيثيات المشهدية وخلفياتها وفهومها ومهاياها وتأويلاتها...

«إذا كانت وسائل التعبير عن الجمال أسميناها فنا، فما هي غاية الفن هذا؟ غاية الفن الجمال بذاته من جانب، كصدى للفائض من الطاقة، والعقل وفي تسجيل الإعجاب بالجمال، إمساك بأكمل الهنيهات التي يتصفى الإنسان فيها، ويعلو على ذاته، فالإنسان هو المدار والفلك لسائر الفنون و الجمالات. هذا قريب، أما غاية الفن

البعيدة فهي نشدان الوحدة، تلك التي تجزئ الطريق والمراحل نحو الكل، الواحد، الشمولي.»[6]

وسقت مقولة الأستاذ شلق لأشير إلى علاقة الفن بالمشهد و غاية الفن في ذاته، إذ الفن آية الصفاء والسمو والطهر والبحث عن السعادة في الطريق نحو نقطة أقصى هي السعي وراء الوحدة الكبرى الشاملة للرؤيا الجمالية الكونية المحيطة بالوجود الموصولة بخالق الأكوان المولى تبارك وتعالى وجل شأنه !

العرض:

الصورة والمشهد وبلاغتهما تنظيراً:

الأدب في مبتدإ ذخيرته العالمية الفطرية أثيل التصوير أصيل الخيال شعرا ونثرا؛ والبيان في مطلقه عربيا وأجنبيا وبشتى مصادره وأغراضه وموضوعاته وأجناسه بيان أسّسَ فعل الصورة بجدلية ما بين اللفظ والمعنى وما بين الشكل والمضمون وما بين المجرد والمجسم...؛ فالمجرد المعنوي حقيقة وفكرة وخالجة وموقفا ورؤية يتجلى في المجرّبِ اللغوي والتمثيل البياني صورة تُنشئ المعادل ما بين القطبين لتتم الرسالة.

وليس يخفى أن منشأ الصورة الفنية/ الأدبية/ الشعرية/ البلاغية/ النثرية/ الروائية/ البيانية... تمظهرات تعبيرية في القول وسائر أضربه ومظانه كما الشعر والنثر الفني، كلها تشكل أبنية صورية هي وسيط بياني للادكار والإدراك والتخيل والتذكر والتفكير والربط بالإيحاء والتصور واستحياء اللغة بالمشهد في المخيال؛ وذاك وِفاقُ ما

بين المرسل والرسالة والمرسل إليه والقارئ والناقد...! « وجلي أن الصورة هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسي للمعنى بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التي تتمايز بها وتتحد تبعا لها قيمة النص الأدبي، وهنا يذكرنا مصطلح الصورة بنظيره فيما يسمى بالفلسفة الأولى، وبالعلة الصّورية –عند الفلاسفة– تلك التي يكون بها الشيء ما هو، حيث تصبح الصورة هي الشكل الذي تتشكل المادة فيه، أو الهيئة التي يتصور الهيولى بها»[7].

فالصورة قابعة في نظم البيان العربي والعالمي قُبوع اللغة عينها؛ ذلك لأن الصورة أداة ترجمة مخصوصة تلتقط المشهد النفسي والروحي والذهني ثم تلونه باللغة وأطيافها؛ فالصورة ترجمتها كما الصورة لغتها.

ومنذ المنظر أرسطو شعّ البحث عن كل ما هو جميل في الفن الإنساني و بالأخص في الشعر الملحمي والمسرحي و غيرهما، والأمر نفسه عند أمم عديدة كالهند و الفرس والرومان.

أما العرب فإنهم ضربوا المثل في الزخم التنظيري في فن اللغة والإعجاز وقضايا النقد الأدبي القديم وشتى عنوانات المدونة النقدية نظريا وتطبيقيا وبحثوا كبريات المسائل كالطبع و الصنعة و النظم والانتحال والسرقة والموازنة... وهلم جرا.

وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن الإمام عبد القاهر الجرجاني وصاحب الكشاف ممن أثلوا بيانية الصورة في الإعجاز والشعر وبحثوا أصولها و مدى تأثيرها في المتلقين.

ولما أقبل الأستاذ سيد قطب على قراءة القرآن الكريم فإنه وسّع من شأن التصوير الفني و البياني، وكان من أبرز البحثة الذين أعطوا المشهد حقه من التنقيب و التمثيل في القصص القرآني ومواضع أخرى، وهو الباحث الذي أجرى في قراءته القرآنية وتذوق آيات الإعجاز آلة التقصي والتبيّن فيما بين الصورة والمشهد من علائق دقيقة وشيجة، و هو يتملى نور التعبير الإعجازي « فهو يعبر بالصورة المحسّة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور...»[8]، بل ويربط بين ظلال هذا الفن المعجز وما يلحِقه بالقارئ المدّكر المتلقي، وقد قال في ذلك: «إن التعبير القرآني يؤلف بين الغرض الديني والغرض الفني فيما يعرضه من الصور و المشاهد. بل لاحظنا أنه يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية»[9] .

وذاك سنن الفن البشري عموماً حيث نلفي ترابطا منطقيا بين لغة التعبير عن الفِكَر والوجدان ولغة الحياة كإطار كوني عام للإنسان والفنان والمتلقي جميعا... «بعد ذلك أصبح هدف الفن هو الجمال، وأصبح الجمال قيمة ترتبط بالنسب المتوافقة أو المتآلفة التي يتم استخلاصها من الكون والعالم ثم وضعها في الأعمال الفنية. واستنفدت الأفلاطونية الجديدة بتأكيداتها المستمرة على المطلقات أغراضها كعمل فلسفي جاد، وظهرت الحاجة إلى قاعدة راسخة قوية تقوم على أساسها فلسفات خاصة للفن والجمال...»[10].

2- فلسفة الصورة و فقه الخطاب البياني:

لقد أضحت الصورة خطابا مستقلا بذاته، بل خطاب مضغوط يتجاوز حدوداً قاصرة فيكملها ويتعقب رسائل متفرقة فيجمعها؛ فهو خطاب إطار لكل شيء؛ حيث إن الصورة في أعلى مستوياتها تستوعب الأصوات والصور والموسيقى والحركة والألوان والحوار والمعاني والمحادثة وتعبيرات الصمت و سلوكات الكائنات العاقلة وغير العاقلة، كما أنها تؤدي أدوار فنون أخرى كالمسرح والرقص والرسم والنقش والنحت والتجسيم...، هكذا تحصل الصورة الالكترونية على خطاب جامع بخطب أخرى في فضاء موحد يوفر التسريع الزمني والتفريغ المكاني والانتشار المشهدي كما يستولي على أنواع المتلقين جميعهم وأنواع الفهوم كلها ويحتوي أغلب الموضوعات والقضايا كعالم السينما.

علم الجمال بين صورة المشهد و فاعلية التلقي:

أثبتت السنون والقرون أن الذات البشرية مولعة دوما بالجديد وما يلفت انتباهها ويلوّن رتابتها ويُمدّها بما ينفعها؛ ومنه فلازمة التداولية مشروطة بالتلقي الخطابي أياً كان منذ زمن الخليقة الأول، وهكذا فكلما بدت شاكلة لنقل الخطاب بين المُرسِل والمرسِل إليه فهي أتقن صنعا من السابقة وآكد بالإبلاغ-غالبا- وبانتشار أوسع في فضاء التراسل العالمي للأدب وفنونه الشتّى « مما دعا أحد كبار مفكري علوم الاتصال الجماهيري إلى القول (بأن الإنسانية تعيش الآن عصر الصورة في أجلّ وأوضح المعاني)

فأثر الصورة على المجتمع واضح في كل لحظة،... وشارك التصوير أيضا في البحث العلمي، وفي تسجيل مظاهر الحياة، وفي العملية التعليمية،... ويكفينا تدليلا على ذلك عدة قياسات وإحصاءات نذكر منها على سبيل المثال إن جملة ما استهلك من أوراق التصوير عام 1980 بلغ قرابة أربعمائة مليون متر مربع، بينما لم يتعد استهلاك العالم عام 1971 ما يناهز 235 مليون متر مربع، وإن دلت الأرقام على شيء فإنما تدل على حاجة الإنسان المعاصر إلى التصوير الضوئي كنتيجة مترتبة على زيادة عناصر الاتصال ونقل الأفكار...»[11]، وهذا عن عام 1980 وعن الورق، فيا ترى ما حال القرن الحادي والعشرين وما استهلك من الورق وغيره أيضا، وبكل الوسائل التصويرية والموضوعات وسعة الإذاعة الصورية وكمها الهائل وكيفها البديع...؟!

ولهذا حقّ للنقاد ووجب عليهم أن يعمّقوا حقل التداولية في خطاب الصورة الإلكترونية اليوم، لأنه منهج تمليه الساعة وطبيعة التلقي التي تعد بأخرق الثواني البارقة والدقائق الخاطفة في أنحاء المعمورة ومدى شيوع الأثر الأدبي في السينما والمشهد والفيلم وغيرها من مصادر الصورة؛ والزخَم عملاق في مادة التصوير عبر العقود وفي كافة الحضارات، مادة ملأى بالنماذج والمؤلفات والأعلام التي استبقت البَحَثَة المعاصرين إلى مخابرة الخطاب التصويري وممارسته وعلاقته بالحياة و المعرفة وكل الفنون والعلوم من أرسطو المنظر اليوناني إلى العالم العربي الحسن بن الهيثم إلى الراهب الأنجليزي روجين باكون وغيرهم[12] إلى غاية التماهي المتكاثر المعاصر في مادة ذلك

الخطاب في يوم الناس هذا؛ حيث إن عالمية المعلومة لم تعد تعرف حدودا سوى حدود العقل البشري المتمادي في الاختراع والابتكار تعاملاً مع الكون والمعرفة والإنسان والمجهول جميعا.

وههنا لا بد من الناقد السينمائي المتمرّس في الفن الأدبي أن يكونَ ضليعا في إنتاج النص الأدبي إبداعا ومعرفة، ومضطلعا على مناهج النقد وعارفا بالسينما والمشهدية والصورة في آخر ما بلغته من إنجاز خطابي عالمي؛ وبغير هذا لا يمكن –في أحسن الأحوال– أن تُنقَدَ الصورة الخطابية الإلكترونية نقدا أدبيا فنياً جمالياً توصَالياً كاملا، وهذا الأصل في المسألة، أما الفرع فيها هو تظافر رؤى كل المبدعين شعراً ونثراً ومسرحاً مع نقّاد هذه الفنون وغيرها كعلم الاتصال والحاسوب وما حذا حذو ذلك كلّه، عسى أن يبلغَ النقد الفني مرماه المتغيى من جراء الأدب والصورة الإلكترونية.

أيّ الأجوبة أشفى إن سأل سائل؟ أيّ الخطاب أولى بالأثر ونجاح التداولية؛ المسرحية المخطوطة أوالمسرحية نفسها في الخشبة أو على السينما أو الشاشة؟

هكذا تحار الذهنية التأويلية في حسم الإجابة في هكذا محاولة– ومهما يلفت من الدقة والحرص والرجاحة– عن مثل هذا السؤال وغيره ذلك بسبب أكبر من السؤال نفسه، إنه سحرية الفن وتأبّي الخطاب الأدبي بكل أشكاله وتعبيراته، فهو الفن بكل أبوابه يحاول تأدية وظيفته بأشرق صورة وأمتعها؛ ومثل هذا مرآة على مرآة تعكس للناظر مرايا فيها وهو يقابل المرآة الثانية بحمله مرآة أولى؛ فهي صورة واحدة لصور

متعددات؛ فالمسرحية مسطورة ليست كالمشهودة في قاعة المسرح، كما أنها ليست في السينما رغم أنها هي هي، أي المسرحية عينُها؛ وهكذا الفن صنو الجمال «إنّ ما تحققه الفنون في كل عمل فني، منظور إليه على حدة، إنما هو، بحسب مفهومها، الأشكال العامة لفكرة الجمال قيد التطور. ويبدو الفن، بصفته التحقيق الخارجي لهذه الأشكال، وكأنه بانثيون– أي أشهر معابد روما– يقوم فيه روح الجمال، العاقل ذاته بذاته، بدور المهندس المعماري والعامل معًا، ولن يقيّض له أن يكتمل بناء إلا بعد ألوف السنين من التاريخ الكوني»[13].

فمن يسأل ذاك السؤال ليقول: إلى متى ينجح التلقي والتوقع والتأثّر والاستجابة... أمام تفْعال الصورة وبخروقيّة سريعة وعجيبة تجاه المتلقين؟

الصورة تهيئ تلقيا يزاحم وجه الحياة اليومي في خطُبٍ عديدةٍ داخل الصورة الإلكترونية في المشهد السينمائي أو الفيلم والسيناريو والمسلسل[14]؛ وهي الظلال والأضواء والأشكال والأبعاد والأصوات والموسيقى وأجزاء الصور والحركة والجمود والإلماع والإبراق والتصغير والتكبير و"فلاش بيك" و"الأرابيسك"وتقنيات أخَر والألوان والتخييل وتجميع المواقف والصور التي قد تحتاج إلى آلاف الأمتار في حجم إطار للشاشة قد لا يتجاوز المتر المكعب أو ما يقاربه؛ فعنصر الإبهار والإمتاع وفواعل أخر من شأنها أن تغري المتلقي فهو بين حقيقة وشبه حقيقة بين ممكن منعدم ومنعدم ممكن عند المقارنة بين شعور المشاهد تجاه الخطاب الصّوري المشهود؛ ولأن الصورة

الإلكترونية استحوذت على كثير من المجالات كإنجاحها فعل الخيال وتفعيل ذهن المتلقي/ المشاهد ووجدانه كما أنها استوعبت النص المكتوب أو الشفهي وصّيرت كل ذلك كأنه قطعة من الحياة اليومية وبرُؤى أخرى؛ وههنا مقام حسّاس يستوجب ذكر نوع خاص من القرّاء المتلقين هو قارئ الصورة ومشاهدها وهو نوع يشمل كل أنواع المتلقي الأمي والمثقف والمتخصص والمبدع والناقد والصانع والصحفي والعالِم والعامِل والمؤوّل؛ ودرجة الحضور القرائي للمشاهد أقوى من غيره كالقارئ في المسطور أو السامع « إن فعل القراءة إذن عملية شاملة ومعقدة تؤسسها مجموعة عناصر ومحددات ذاتية وموضوعية، نصية وخارج/ نصية، يمثل فيها الوقع الجمالي الدور المحرك والفاعل في صنع التجربة الجمالية ككل».[15]

سيمياء الصورة الخطاب وشعرية إيقاعه في الذاكرة والنفس*:

الصورة الإلكترونية علامة خطابية مخصوصة، ولكل رسالة سيمياء وإيحاء وتأويل وتأثير؛ فصورة الأدب في السينما أو الفيلم انزياح جمالي وعُدول لغوي يذهب بالموضوع المطروق والخالجة المدروسة ذهابًا مركزاً يحمل المتلقي على استحضار الأثر في الذاكرة والنفس؛ فبالصورة يبدو المشاهد/ المتلقي البطل الفعلي الثابت أمام الصورة رغم أنها عالقة بشخوص وأحداث ومشاهد أخرى؛ لكنه المتلقي الشخص الوحيد الذي من أجله اُبتُدع نص الصورة الأدبية الإلكترونية وله أُنتجت وكانت وبمدى استجابته ونفوره تتطور قوة الصورة وتزدهر الآلة وتقنياتها وصناعتها...!

وإذا تميّزت الصورة الأدبية بفنّيتها الجمالية وشعريتها الراقية في الأدب المخطوط والمسموع والمسرحي؛ فإن المشهد الأدبي الإلكتروني ينفرد بشعرية وإيقاع مخصوصين يفعلان فعليهما في ذائقة المتلقي/ المشاهد؛ حيث إن الشعرية في الصورة الإلكترونية هي حركتها الفنية رغم سكونها الواقعي الفعلي؛ فمهما ترجمت من حدث وفكرة ومشاعر إنما هي صورة مجازية تحاول أن تعادل الأصل، وهذا عدولُها وأريحيتها وانزياحها، حيث إنها تملك شعرية يصل إليها المتلقي بذوق البصر ولغة الإبصار؛ فللون والحركة والصوت والأبعاد والظلال... شعريتها المتناهية في خَلاَبَة الأداء؛ وإيقاعها يتعالى على الوزن والقافية والجرس والسجع والفاصلة وإيقاع اللغة داخليا إلى كل ذلك وزيادة، فهو إيقاع الصورة المحفورة في بصيرة المشاهد بعد بصره وهي لغة إيقاعية تجادل الصورة الحية اليومية التي هي في أصالتها من إرادة الحق الخالق تعالى فهو الحي المدبر المصوّر؛ لكن الصورة الأدبية الإلكترونية صورة المخلوق المبدع الذي يحاول قراءة وجوده بنظام يحفظ سلامته واتزانه والحال هاته حال الخلق والبشر العاجز أمام إعجاز الكون برمته.

والصورة صورٌ من حيث مظاهًا وطرق تَقَانتها ووظائفها وخصائصها سواء أكانت الصورة الفوتوغرافية أم الإلكترونية أم الإشهارية وما سواها، فهي ذات سيماء وإيقاع ينحصران في السياق الخطابي وقد أُدمجا دمجاً فنياً "استتيكياً" خالصا.[16]

الادكار المعجز و التصوير البياني الفني الخالد:

لا شك في أن أولى الخصائص التي امتاز بها القرآن الكريم هي خاصية الإعجاز اللصيقة به، والمستمرة على مدى القراءات والتلاوات، وعلى مر الأزمان والأوقات.. ولما كانت هذه الاستمرارية مقترنة بإدراك العقل المسلم لإعجازية القرآن العظيم، فهذا لا يتعارض وجوهر هذا الإعجاز، ولعل هذا وجه آخر من أوجه الإعجاز القرآني الدالة عليه، وما نحسب جهود الدارسين المخلصين ووفرة مناهجهم النقدية ـــ قديمها و حديثها ـــ إلا محاولات عطشى ومقاربات حثيثة إلى سر هذا النبع الصافي الذي لا يخيب وارده، ولأن القرآن العظيم أجل وأغنى من أن يدافع عنه (إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون) والواقع أن المناهج لا تملك صفة الإطلاق في معاينة الظواهر المدروسة إضافة إلى ارتباط الإعجاز القرآني بخواصه اللغوية والأسلوبية أساسا دون أن يدفع ذلك تلمس مظاهر، أخرى له كشأن الإعجاز العلمي، أوالإعجاز التشريعي أو التاريخي، و ما إلى ذلك »[17]

وكثيرا ما يتخذ الاتجاه الأسلوبي القرآني منحى آخر لا يقل أهمية عن سابقه ، حينما يسفر لنا عن دلالات نفسية وذهنية وانفعالية في الصورة المشهدية الإعجازية تصدق عليها قوله القائل: « إن الأسلوب هو الرجل[18]»، و لأن البيئة التاريخية والحالة النفسية تؤدي دورا فعالا في ذلك، فـــ « المزاج هو العنصر البلاغي الفريد الذي يحدد معالم الأسلوب ، ويحدد بصورة ما موقعه الجغرافي »[19]

من يتلو القرآن الكريم متدبرا أو متأملا ، ومنقبا عن مكنوناته الأسلوبية الفريدة وجواهره اللغوية واللسانية الإعجازية، فإنه يلفي العديد من السور الزاخرات بهذا ، و لما كانت قراءة القرآن العظيم قراءة خاصة هي التلاوة؛ أي القراءة اللسانية الذهنية الاعتبارية المتسمة بضوابط صوتية و صورية ونغمية ووقفية ودلالية ولغوية وصرفية ونحوية وتركيبية، فإن أبرز ما يأخذ بلب القارئ ويأسر سمعه في هذا الكلام المعجز هو نظام الإيقاع و النغم الكامن في ثنيات المشهد و تفاصيل الصورة؛ ذلكم النظام الذي يهز كيانه و يستشير وجدانه ويعمل عقله و فكره؛ بل يقشعر له جلده و تدمع عينه و يطمئن قلبه.

و سورة القمر من السور القرآنية الكريمة التي برزت فيها أوجه الإعجاز ودلائل الجمال اللغوي و بلاغة التصوير البياني المعجز؛ كتحقق الكلام الذي لا يكون إلا على ثلاث أوجه « لفظ حامل، ومعنى به قائم، و رباط لهما ناظم 20»، و يرد الباقلاني مزية الإعجاز إلى روعة النظم وجودته فليس « الإعجاز في نفس الحروف (حروف المعجز) و إنما هو في نظمها وإحكام رصفها و كونها على وزن ما أتى به النبي صلى الله عليه و سلم »[21].

ويعتمد الجرجاني في نظرية النظم على ثنائية اللفظ والمعنى وما يحكمها من نظم وحسن تأليف وتفاعلات نحوية ووضعيات لغوية ليكتشف أن البلاغة تمكن في صورة المعنى التي تعادل الهيئة التي يتلبسها الكلام بحسب الصياغات المختلفة وتترجم الهيئة

بالنظم الذي حقيقته توخي معاني النحوية معاني الكلام ويحصل من جراء التفاعل بين مستويات الدلالة والتركيب في السياقات اللغوية وحدة المفهوم التي تترجم قراءة بنية الكلام» [22].

إن «الإيقاع الموسيقي صورة قبل أن يكون شيئا ماديا، لأن عناصر الإيقاع هي الأنغام، و لكي تكون لذيذة لا بد أن تكون مرتبة و موزعة على أحسن وجه » [23] ولأجل هذا لم يلْوِ الخطاب القمري الطرف عن حروف الجر والربط التي جاءت لتقوم بهذا الترتيب والتوزيع البديعين؛ فقد توزعت هذه الوحدات الاتساقية الترددية وبشكل خاص على النمط التالي:

عذابي ونذرى	الآيات: 16، 18 ، 21 ،30، 37 ، 39
ألواح ودسر	الآية: 13
ضلال وسعر	الآيتين: 24 ،47
جنات ونهر	الآية: 54
بالنذر	الآيات: 23 ،33، 36
بالبصر	الآية: 50
بسحر	الآية: 34
بقدر	الآية: 49
فيه مزدجر	الآية: 4

في الزبر الآيتين: 43 ، 52

و لايخفى ما لهذه الوحدات من فاعلية في التماسك الشكلي والإيقاعي التي صنعت مشهدية هذه السورة الكريمة و أحكمت التئام آيها بإتقان حكيم ..

«إن لصيغة التعبير من حيث الدقة وحسن الاختيار، والإحكام و قوة السبك، وجمال التناسق؛ الأثر في إحداث الإيقاع داخل العبارة.. وإنها لتُكيّف نغمة الإيقاع، وتحيله إلى طابع موسيقي، يتناسب ونوع تموّجات الإيقاع داخل العبارة »[24] وهذا ما نلحظه في ترداد الصورة البيانية التي تمثلت في صيغة (كأنّهم) في قوله تعالى من الآية السابعة (يخرجون من الأجداث كأنهم جراد منتشر)، وفي قوله تعالى من الآية العشرين (تنزع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعر)؛ وعبارة (كأنهم) آلة بيانية معجزة تيسر استحضار المشهد وادكار الحدث وأخذ العظة والاعتبار.

لقد أوجدت هذه الصيغة المردّدة نغما انسيابيا متناهيا في دقة التصوير وتجسيد المعنى.. إذ شبّه في الآية الأولى المشركين المكذبين بالجراد في الكثرة والتموّج وأما في الآية الثانية التي تتحدّث عن مصرع قوم صالح عليه السلام، فقد كانت الريح تقطع رؤوسهم، فتصير أجسادهم بلا رؤوس، فأشبهت أعجاز النخل المقلوعة من مغارسها.

ومن خلال هذه الصيغة الترددية الإيقاعية تبرز عظمة التصوير القرآني المعجز، لترتدّ عظة وعبرة في قلب كل معتبر ومتدبّر، إذ إن عظمة الإعجاز تكمن في ذكر الآية الكريمة أشياء و كائنات معهودة لدى المتلقي فيسهل تصور المشهد الغائب الحاضر،

كما أن الغاية إشراك المدّكر بإعمال مخياله في استحضار الصورة عبادة و تدبرا، و لعل في ذلك سر آخر أعمق هو حجية هذا الذكر له أو عليه.

وإذا تأملنا أكثر في هذا النظم القمري الفريد، فسوف لن يشقّ علينا و نحن نستبحث أسرار صيغه و عباراته المرددة أن نكاشف المزيد منها لأنه «عند مستوى تحليل الصيغ و البنيات المتنوعة و الوحدات اللغوية المؤثرة ظهر ما يندّ عن طاقة البشر و ما لا يقدر عليه أحد »[25] ، و عليه فقد ترددت صيغة التشبيه مرة أخرى و بصورة مخالفة لسابقتها في الصورتين المشهديتين التاليتين:

كهشيم المحتضر : من الآية [31]

كلمح بالبصر: من الآية 50

فلا يخفى ما في هاتين الصورتين من تشكيل بنائي وإيقاعي أخذ أقصى مداه، ليجلي لنا عن آخر صورة آلت إليها ثمود المكذبة الأشرة (إنا أرسلنا عليهم صيحة واحدة فكانوا كهشيم المحتضر)، وعن أعظم صفة لأمر الله و لإرادته وكلمته كُنْ؛ (و ما أمرنا إلا واحدة كلمح بالبصر)، وفي هذا « تشبيه بأعجل ما يحسّ .. والمعنى: أنه إذا أراد تكوين شيء لم يتأخر عن إرادته»[26]

وإذا شئنا تفكيك هاتين الصيغتين، كانتا على النحو التالي:

الترددة المفردة   كـــ ↔ كـــ

الترددة الثنائية   كــــهشيم ↔ كـــــلمح

الترددة الثلاثية كـــهشيم المحتضر ↔ كـــلمح بالبصر

ولعلك تستشعر ـــ وأنت تتلفّظ أو تستمع إلى هاتين العبارتين ـــ ما فعلته (الـــ) التعريف في لفظة المحتضر و (الباء) الجارة للفظة البصر من انسجام واتساق في هذين التنغيمين الجميلين و ما ترتب عن ذلك من فرادة في الإيقاع و الإمتاع و دلالة المعنى والإبلاغ، خاصة وأنها تجمع بين الصوت والصورة معا.

وشبيه ذلك ما نجده في هاتين الصيغتين القمريتين:

ذوقوا عذابي و نذر الآيتين: 37 ، 39

ذوقوا مس سقر الآية: 48

فلقد وردت الصيغة الأولى في الآية 37 (ولقد راودوه عن ضيفه فطمسنا أعينهم فذوقوا عذابي ونذرى)، وترددت مرة ثانية في آية مستقلة هي الآية 39 ، و الحكمة في هذا الترداد أن الأولى جاءت على ألسنة الملائكة لقوم لوط، فلقد «جرّ جبريل عليه السلام على أعينهم جناحه، فاستوت مع وجوههم.. فتركهم يترددون لا يهتدون إلى الباب، حتى أخرجهم لوط عليه السلام»[27] وهذه حقيقة الطمس، وأما الترددة الثانية (فذوقوا عذابي و نذرى) فقد جاءت عند تصبيح العذاب « (ولقد صبحهم بكرة) أي أول النهار وباكره»[28]

ولأن صيغ هذا البيان المعجز هي من كلام العزيز الحميد، فلقد جلت أن تُنتقَد، ولهذا فترداد هذه الصيغة في قوله تعالى (يوم يسحبون في النار على وجوههم ذذوقوا

مس سقر) فهو ليس لمجرد الترداد، بل لحكمة الخطاب الإلهي في ما يتطلبه المقام وسياق الحال، وما يستوجبه الإيقاع من مقاييس وكيفيات وأساليب مؤدّاها تحقيق الغرض وترسيخه.

فالحظْ قوة هذه الصورة الصوتية الصادحة (ذوقوا مس سقر) و تأمل دخولها المفاجئ في سياق الآية الكريمة، فكأن الخطاب ينقلنا بتحوّله المباغت من حال الإخبار (إن المجرمين في ضلال وسعر، يوم يسحبون في النار على وجوههم ..) إلى زمنية ذاك الموعد الأدهى و الأمرّ، و بصيغة الأمر (.. ذوقوا مس سقر).. و إنك لتكاد تسمع من خلال صوت السين الصفيري وما أحدثه من إيقاع حسيسَ جهنم وصفيرها وأزيزها.. صورة مفزعة و رهيبة .. صورة المجرمين و هم « يُسحبون في النار على وجوههم في مهانة، و يُلذعون بالتأنيب كما يُلذعون بالسعير(ذوقوا مس سقر) »[29]!

ثم انصت مليا لإيقاع الإدغام الذي أحدثته نغمة السين، و تذوّق قرْع القاف المتردّد في هذه الصيغة الناطقة الشاهدة : ذوقوا مس سقر، فـــ « (ذوقوا مس سقر) مقول قول محذوف، والجملة مستأنفة، والذوق مستعار للإحساس. وصيغة الأمر مستعملة في الإهانة و المجازاة، والمسّ مستعمل في الإصابة على طريقة المجاز المرسل. وسقر: علم على جهنم، وهو مشتق من السقر بسكون القاف وهو التهاب في النار»30.

و قريب من هذا، ما تحدثه ثنائيات السين الواقعة في عبارتيْ (سحر مستمر) و (نحس مستمر) من جمال إيقاعي داخلي و خارجي فذّين و مقطوعات نغمية رائعة في هذه الأصوات القمرية الخالدة.

6- رسم المشهد الشعري و ترداده في القصيدة العربية:

يعد المشهد الشعري من أبرز الظواهر البيانية التي اختص بها الشعر العربي قديمه وحديثه، ولكن لا يعني هذا البتة، تميز فن الشعر العربي عن غيره من أنماط البيان الأخرى، لأن حقيقة الأمر تكمن في طبيعة التأليف الحسن والكلام المقفى الذي كان سائدا وقتئذ، أي في نظم الشعر الذي كان ديدن تلك الأجيال...

إن ثمة أمانة يجب أن نحفظها لذاك العهد التليد؛ وهي خصوبة تلك القصائد والأشعار بأرقى الأساليب وأوثق التراكيب وأبدع الصور، وبشتى المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية والإيقاعية والدلالية... فكانت – وبحق- مادة حية وخصبة، ما يزال النقاد والدارسون يتدارسونها جيلاً بعد جيل.

ولعل الأبيات والمقاطع الشعرية التي سنوردها فيما يلي، كافية لأن تكون شواهد قصر لا حصر لما جادت به تلك القرائح من صور بديعة ومعان رفيعة صنعتها خصيصة المشهد الشعري و رونق رسْمه.

فلاحظ في الأبيات التالية كيف اختزلت لفظة "الخال" بفعل تردادها سبع مراتٍ سبع مشاهد مختلفات:

أتعرف أطلالاً شجونك بالخال   وعيش زمان كان في العصر الخالي

ليالي ريعان الشبـــاب مسلـــط   علي بعصيـــان الإمـــــــارة والخال

وإذ أنا خدن للغوي أخي الصبا   وللغزل المريـــــح ذي اللهو والخال

ليالـــي تكنـــى تستبيني بدلهـــا   وبالنظـــر الفتــــان والخـــد والخال

إذا سكنت ربعاً رئمت رباعهـــا   كما رئـــم الميثاء ذو الريشة الخالـــي

ويقتادني منـــهم رخيـــم دلالـــه   كما اقتاد مهـــراً حين يألفه الخالـــي

فلفظة "الخال" الأولى: هي موضع، والثانية: الماضي، والثالثة:العجب، والرابعة: الذي لا زوجة له، والخامسة: النقطة السوداء، والسادسة : الذي ليس له معين، والسابعة: الذي يسوس الدواب، فكل صورة توحي بمشهد يخالف الآخر، وفي هذا دلالة على غنى اللفظ الواحد برسْم مشاهد متعددات.

وقريب من قريب، قول المتنبي:

بدت قمراً ومالت غصن بان   وفاحت عنبراً ورنت غزالاً

وقول امرئ القيس:

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها   نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

« فقوله "تضحي فتيت المسك" تتبيع، وقوله "نؤوم الضحى" تتبيع ثان، وقوله: "لم تنطق عن تفضل" تتبيع ثالث، لأنه أراد أن يصفها بالنعمة وقلة الامتهان في الخدمة وأنها شريفة مكفية المؤونة، فجاء بما يتبع الصفة ويدل عليها أفضل دلالة» [31]

وغزيرة هي الأشعار والقصائد التي أشربت في متونها فنية الترداد المشهدي في الخطاب الشعري القديم، وما تلك الشواهد والأمثلة إلا غيض من فيض أردنا به تبيان ما لهذه الظاهرة من حضور، وحظوة وفاعلية في نقد الخطاب الشعري، والعمدة في قراءة المادة الشعرية مدى استجابة المتلقين « ... وأن التصويرات والتخييلات الشعرية كالرسم تماما في أنها تؤثر في المتلقي وتؤدي به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل رؤيتها أو تلقيها ويغشاه ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه و لا يخفى شأنه»[32].

أما عن الشعر الحديث فقد أخذت فيه الصورة المشهدية فضاء جديدا و منحى آخر لا يقل شأنا عن سابقه، كما في قصيدة (أنشودة الأموات) للشاعرة نازك الملائكة، فهي تستدرج متلقي قصتها بسردية مُشَعْرَنَةٍ صورية تستقطبُه داخل المشهد الشعري والتزامه غير المتكلف، حيث صاغت خطابها الشعري صياغة درامية بعيدة عن الخطابية العامة، فاستهلته بمطلع ثنائي البيتين من جهة التقسيم العروضي للقافية محافظة على عمود القصيدة لتعلن فيه عن فحوى رسالتها مؤكدة على صورة الموت والموتى:

لحظة الموت لحظة ليس من رهْـــ

بتها في وجودنا المرّ حامي

وسيأتي اليوم الذي نحن فيه

ذكريات في خاطر الأيام[33]

هذه وصفية قد لا ترقى إلى فلسفة في معنى الوجود والموت، لكن رغم البساطة إلا أن ثمة عمقاً لا يبدو جهرة فهو يتخفى في البيت الثاني ومفاده الصورة الأخرى للموت والموتى، لّما جعلت الذكرى حياة تنطق بها الأيام المقبلات، ثم تُردف المطلع بيتين آخرين لتؤكد جدلية العنوان الذي هو كالمفارقة؛ فظاهره يحمل التناقض بين سَرّاء النشيد وضرّاء الموت، لكنها تصنع بشعرية الأدبية انسجاما مشهديا بين المتعارضين قولها:

كل رسم قد غيّرته الليالي

كل قلب قد عاد صخراً أصماً

دفنت عمرَنا السنون كأنْ لمْ

نملإ الأرض بالأناشيد يوما [34]

وفي ذلك فهم لأناشيد الموتى –بحق- لأن الاحتلال الغاصب نسف بألوان الحياة وجرّد أهل العراق من التنعّم بالحرية، حتى غدت حياة مشوبة بالسخرية وحلّ نشيد الموت محل الحياة؛ إذ دلالة الأنشودة –ههنا- استطالة الشاعرة زمن القحط والمنايا والبكاء الذي خيّم على شعبها عقوداً من الزمن، وتعم أنشودة الأموات كل المثاني العشرين في النص كاملاً؛ ومن تلك المكونات العاتمة في مشاهد القصيدة الداعية المتلقي إلى الاستجابات التأثرية هي: (صوت العواصف/ نوْح الأمواج/ شدونا الأنغام/ باكينا/

القبور/ دماء الموتى/ فاشدوا فقريبا يضيع هذا المساء/ يتباكى عليكم البوم/ لا نشيد في قبضة الأكفان...).

ومن تجليات الشعرية في مشهد العنوان تلك الشعرية المكانية وجماليتها التي تستحوذ على كثير من الشعراء كديوان "أطلس المعجزات " للشاعر صالح خرفي؛ إذ لا تخلو قصيدة في الديوان من ذكر المكان الرمز الجزائر وجزئياتها الجغرافية التي طغى عليها رمز (الأطلس) وهو عنوان مكاني للثورة التحريرية الجزائرية الكبرى، وثمة أمكنة أخرى تتعدد لتنتشر في ثنايا الديوان تشد الملتقى إلى عملاق مكاني في هذا الوطن العزيز؛ وكم هي مواقع الجمالية المكانية وشعرية التّبْيِيء الفني فيها[35] ، إلا أن قصيدة (صرخة جزائري)، نموذج شعري مكاني يذكر الكون الفسيح منتخباً مشهد الوطن تربة لا بديل لها، متغنيا بالعلاقة المتجذرة بين الإنسان وأرضه، فيرسم بريشة التصوير البياني علاقة مكانية مميّزة في آخر بيت من كل مفصل في القصيدة؛ دليلاً على ثبوتية الترداد المشهدي الذي يورد لفظ (الجزائر) ابتغاء توصيل الرسالة التي تُكرّس موئل الجزائري المتشبث بوطنه.

سنة الكون أن أكــون طليــقا

أتخطى في الغرب دربا سحيقا

ومن الشرق أستمد شروقـــا

لبلاد قد أقسمــت أن تفيــقــا

إنهـــا تربة تســـمى الجـــزائـــر

أخرجتهـــا للكـــون قبضـــة ثائر[36]

فتموقع اللفظ الرّامز صورة تردادية تتجلى في كل مشهد مفصلي وبإيقاع مخالف لقوافي البيتين السابقين دوماً، وهي إمازة جمالية تزيد الترداد المرْكون خصيصة متفردة؛ أي ترداد لفظ (الجزائر) في ركن يوحي بالكثير، وهو ترداد مشهدي يترجم إيقاعا داخليا يفعل فعله في السياق النفسي، ورغم أن الكلمة واحدة (الجزائر) فهي كل شيء يتغيّاه الشاعر من قصيده.

ولعل باعث الجرأة ورسوخ المبدأ من العوامل التي تفضي إلى الشاعر بصناعة المشاهد الشعرية و ذلك بألفاظ ومعان مخصوصة تدرج بياناً صوريا لهذا الغرض، فلم « يتجاوز الشاعر حرفي معنى الشجاعة والإقدام والإصرار في مفهومه الشعري للثورة...ولعل ذلك يعود على طبيعة قدرته الشعرية وقتئذ كقوله:

مهلا فرنسا، لن تحطمنا القـــوى نحن الأسود وجندك الأحلاس

مهلا فرنسا، فالشعوب لا تموت لم يثنها عن غيّها إبْسَـــاسُ »[37]

وترداد التوحد والنذير رسْمة مشهدية يوقع بها الشاعر الموقف الأدبي والفكري من الاحتلال ويعبر برسالة صامدة عن انتمائه لثورة مؤسسة على بينة من الحق وفيصل الصدق والإقدام، كما أن إلحاحية الموقف الشعري متأثلة في مشاهد الشعر العربي مادام

الشعر ترددا وجدانيا رؤْيَاوِيا يحمل رؤيا مخصوصة للوجود والإنسان والقيم والمثل والأحداث.

القصيدة الجزائرية المعاصرة الأولى التي أسست الانطلاقة الفاتحة لشعر التفعيلة في الجزائر نطقت بترداد اللفظ وتكرار الدال المحيل إلى الإصْرارية في الموقف الأدبي والفكري المجابه للمألوف المتجاوز والمناقض لكل حدث غير مرغوب فيه كالاحتلال والاستبداد وما شابه ذلك...

فالقصيدة الجزائرية المعنْونة باسم(طريقي) للشاعر المؤرخ الدكتور أبي القاسم سعد الله المنشورة في البصائر عام 1955 يوم 25 مارس في العدد 311، وهي من ديوان (ثائروحب)[38]، هي النموذج الأول في إبداع شعر التفعيلة جزائريا:

« يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخب الأنّات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام و شكاوى و وحول

تتراءى كطيوف

من حتوف

في طريقي

يا رفيقي».[39]

ومهما قيل عن بداية شعر التفعيلة في الجزائر[40] فإن القصيدة "القاسمية" هذه تترجم الإصرار على المعاني و التصويرات والدلالات الرمزية التاريخية والذاتية بمفاعلات اللغة كالترداد المشهدي واللازمة، تمويراً لهدف الرسالة الشعرية، وإشاعة للنغم الإيقاعي وزناً وقافية؛ وهو ترداد يتماوج في مشاهد النص تماوجاُ نفسياً يحفظ انسجام القصيدة في دراما الوحدة العضوية.

لذلك يجيء ترداد لوازم مشهدية لغوية ومكونات معجمية دلالية مثل (طريقي/رفيقي...) تشخيصاً للرؤيا الشعرية "الأبيقاسمية"، فحس كلمة الطريق حس سِيرِيٌ ينبثق من رؤية قناعية متأثلة في وجدان الشاعر وعقله فالطريق هو الحياة التي ينشدها أمام مقلتيه وفي عين بصيرته يتحدى بها الاحتلال والغربة ويتهددهما، متشبثاً بالخلاص ومستبحثاً أسفار الكون بيد الخطاب الشعري الموسوم بعبارة تردادية مركوزة منضوية على تَفْجَار المشهد المتمرد على المكروه والمنبوذ، لذلك كثف الشاعر من لفظي الطريق والرفيق وهي جدلية تعلق بالسفر بل الغربة والوجود؛ فذاك الترداد بيان

عن حال التغراب التي يحياها الشاعر وهو تَغْرَاب ما طفق يُبيح بنَفَس اليأس والصوت المبحوح.

وسيمياء الطريق والرفيق علامة ملفوظ مختار ليبلّغ المتلقي عِناد الشاعر بانتفاضته ضد هذا التمزق الذي يعانيه وطنه وشعبه وأمته، فرسمه في مشهد الخروج عن عمود الشعر، لا كرها فيه وإنما لموازاة منطقية تليق ومقام السياق التاريخي والأدبي.

ومن يدقق النظر في توظيف اللغة العربية في الإبداع الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر يَلحظ خصائص فنية متميزة في التعامل مع العربية لأسباب تاريخية؛ فلقد كان معظم المبدعين يعانون الحرمان اللغوي و اضطهاد الاحتلال و محاولات سلْبه لهويتهم، فعوّضوا عن ذلك بالنّبر والإيقاع الصاخب والترداد و التصوار المشهدي للمواقف والفِكَر والاتجاهات كما عند الشاعر مفدي زكريا ومحمد الأمين العمودي ومحمد العيد وغيرهم كثير، و الأمر ذاته فيمن كتبوا باللغة الفرنسية كالشاعر مالك حداد وكذا النُّثار الجزائريون كمحمد ديب ومولود فرعون... ولهم جهود جليلة في الشعر والنثر الفني.

يتم التماسك المشهدي في الخطاب الشعري بفعل الحركة الدائرية اللولبية لتيارات الدفق الشعري في شلال النص، وكأنها صور متمفصلة تحدثها فاعلية اللازمة الشعرية؛ وهذا « ما نلمسه في شعر السياب من احتراق بطيء لكثافة العالم، يتجلى هذا الاحتراق البطيء في إيقاع التموج وفي التنقل عبر الصور والرموز والتفاصيل»[41]؛

فلولا ترداد اللازمة المشهدية ما اتضح فعلها في تقسيم النص؛ التقسيم الذي يحدث التماسك وتوطيد الوحدة العضوية وتناغم دراماها في الفكر والبُنى كقول الشاعر:

«1 عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحـــر،

2 أو شر فتان راح ينأى عنهما القمر

3 عيناك حين تبسمان تورق الكروم

4 وترقص الأضواء ...كالأقمار في نهر

....

15 وقطرة قطرة تذوب في المطر...

....

18 أنشودة المطر...

19 مطر...

20 مطر...

21 مطر... »1

ولطول النص الذي يبلغ مائة وواحداً وعشرين سطراً نجتزئ بذكر مواقع الأسطر التي ترسم ترداد اللازمة (مطر) وهي السطور: (19/18/ 20/ 21/ 35/ 36/ 62/ 63/ 64/ 70/ 71/ 72/ 75/ 76/ 82/ 83/ 84/ 92/ 93/ 94/ 111/ 112/ 113)، وهذا دليل التفعيل الترددي لمشاهد النص وطولها وتماشج

أجزائها؛ « وبمبدإ حيوية الظاهرة الكونية التي بموجبها لا يكون الكل حاصل الأجزاء فحسب، وإنما في الكل ما في الأجزاء وزيادة، وهذه الزيادة في معادلة المعرفة يستقطبها في الأثر الأدبي أسلوبه الذي لا يتميز بشيء سواه».[2]

إن ترددية القصيدة المطرية السيابية أنشودة فنية شعرية تبكي عوالم النفس البشرية المتمزقة، وهي مجموعة كتل شعورية متشظية تجمعها الصورة الشعرية المشهدية الكبرى بفعالية الرمز من خلال قدسية الماء في أبجديات الفن والحياة؛ ناهيك عن اللوحات الجمالية التي ضمتها القصيدة كأنها مشاهد مسرحية مأساوية تتخللها بعض المشاهد الغنائية الهزلية؛ ذلك لتَجْماع الخطاب السّيّابي للأضداد المتنافرة في كينونتها الأصل المتآلفة المتجانسة داخل الصورة الكبرى، ومنها صور الحزن والابتسام والرواء والجوع والشبع والانقباض والانشراح واليأس والأمل...

ثنائيات ومفارقات مشهدية تنصهر في أسطر منْسابة تتراقص بوزن شجي وقوافٍ تتداعى فيها انكسارات النفس و تشظيات الذات؛ كل ذلك جاء تعبيراً للتجربة الشعرية؛ فالمطر/ الماء رمز دُعّم برموز أخرى هي(الأم/ المدينة/ الأرض/ القرية/ العراق/ الاغتراب/ الحبيبة/ الدم/ الدمع/ ...)، « وفي دراسة الرمز وأشكال استعمالاته ودراسة الأسطورة وتوظيفاتها ما ينبغي الوقوف عند الشكل التعبيري ودلالاته، مع النظر إلى الأديب وثقافته... ويستطيع الشاعر من خلال حسن التوظيف لهذه الأسطورة أن يجعلها تشارك في إغناء صورة الحاضر، فتعود حية تنبض، وتسبغ على المقطع الشعري

على القصيدة حيوية وحركة تحطم رتابة القصيدة بإثارتها للدهشة بما تقدمه من أجواء أسطورية ».[42]

فثقافة الشاعر تنضب من خلفية معرفية فكرية فنية تبرز دون وعي من الشاعر المكين لتتجلى تردداً تناصيا وتوظيفاً " استيتيكيا " جمالياً رائعاً يأخذ بيد المتلقي ويأسره رغم غموض الدفقة الشعرية وانهمارها انهماراً كثيفا على وجدان القارئ أو السامع؛ فيكون الرمز معادلا فنياً موضوعياً يُصَيّر الانهمار سكْباً لطيفاً شفيفاً لعلّه يُجدي حراكاً في المتلقي؛ ومن الصور المشهدية التي تقبع وراءها خلفيات ثقافة الشاعر قوله (يا خليج يا واهب المحار والردى) دلالة تاريخ الخليج وأنهاره الجامعة بين الحياة والموت، حياة لآلئه وجواهره وثروته الغنية، في حين هو رمز الرعب والغرق والفناء؛ ثم قوله (لم تترك الرياح من ثمود) إسقاط القصص القرآني كقصة قوم ثمود وعقابهم بالريح المهلك على المشهد الموصوف أمام عيني الشاعر، ثم رسمه مفخرة العراق بأصالة تاريخه العريق؛ فتجذر نخيله الباسق فيه دلالة العراقة والأصالة ومجد القدم(أكاد أسمع النخيل يشرب المطر) ودلالة تعطشه للحياة والحرية؛ ثم يصور عهد العبودية والاستبداد والجور في مشهدية حزينة تبكي حال قومه ووطنه (وفي العراق جوع/ وينشر الغلال فيه موسم الحصاد/ لتشبع الغربان والجراد/ وتطحن الشوان والحجر/ رحى تدور في الحقول ... حولها بشر/ مطر... مطر ... مطر) وبهذه الخلفية والماورائية التاريخية والجغرافية والشعبية والتراثية يُكسب الشاعر نصه غنى مشهديا يخترق عالم الوصف و التصوير

والنقل والمباشر ليصطنع خيالاً شعرياً يُقنع المتلقي ويحمله على إيجاد البديل والبحث عن معاني الحرية والحياة والسعادة وافتكاك المجد والكرامة... ! بدل انتظار ذلك بالنوم والتقاعس والخيانة والفشل والتمني العقيم...

عنوان "أنشودة المطر" أرْيَحية نفسية عبقة تصدر من الشاعر السياب وهو يختزل بها المشاهد الشعرية الجريحة ويتراح بها من القتامة إلى إشراق التفاؤل؛ وهذا من الوثبات الرائدة التي حققها شعر التفعيلة في هندسة الإيقاع؛ فمن عهد الخطابية والقعقعة في انحسارها إلى وثبة التمرد في انفجاره الشكلي المشهدي وانبجاسه المعرفي والفلسفي والإيديولوجي.

وتمثل هذا التجديد في انتقاء بدر السياب المقاطع الصوتية المنظومة بذكاء متوقد الشاعرية مثل: الشبكة الصوتية المتذرعة في عمق الخطاب الشعري كترداد الأصوات بين ارتفاع وخفض و طول وقصرورخاوة وهمس (وقطرة فقطرة تذوب في المطر.../ وكركر.../ ودغدغت.../ مطر.../ مطر.../ مطر.../...)، ثم ترداد الروي الترداد وتفعيلات بحر الرجز المسترسلة المُقوية لفعل الترداد الوارد في لازمة(مطر...مطر...مطر.../ قالوا له بعد غد تعود.../ لابد أن تعود/ ويخزن البروق في السهول والجبال/ حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال/...مطر.../مطر...مطر.../...)؛ وهي أحرف روي معتمدة بقوة راءً ودالاً ولاماً على وجه الخصوص لعلاقتها بقوة التكرار وغاياته المقصود بها إقناع المتلقي.

والإيقاع الداخلي خفي الوجود؛ وهو يختفي دوماً وراء الكلمة وبعد الدالة اللغوية ليسكن في النفس البشرية، مبدعة ومتلقية، ويتخطف الوجدان بعد وقعه على الأذن لأنه ينتهي باتجاهه نحو القلب، وهو أذن الإيقاع الحقيقي؛ فالمفردات التي تكرّرت لم تتكرر لذاتها، وإنما هي دوال بنيوية تؤدي رسالة معيّنة، وبتواليها الذي يتجدّد من نَفَسٍ إيقاعي إلى آخر في مسافات متباعدة متقاربة في الوقت نفسه؛ فالدالة البنيوية اللاّزمية (مطر...مطر...مطر...) ذات نَفَسٍ إيقاعي متجاور كحزمة إيقاعية صوتية/صورية متقاربة، لكنها إذا ما تجدّدت في موقع آخر فإنها تعد ذات نَفَسٍ إيقاعي متنافر يرسّخ وظيفة إيقاعية تُمتّع السمع، كما تحفظ توقع القارئ والسامع/ المتلقي؛ والصورة الإيقاعية المزدوجة نفسها تسيحُ في الشبكة الصوتية عامة؛ ومن المواضع التي تشر إلى هذا قوله (ونشوة وحشية تعانق السماء/كنشوة الطفل إذا خاف من القمر! / وقطرة فقطرة تذوب في المطر.../ ودغدغت صمت العصافير على الشجر/ تَسِحّ ما تَسِحُ من دموعها الثقال/ كالحب، كالأطفال، كالموتى هو المطر/ يا واهب المحار والردى/.../ يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى/ يا واهب المحار والردى/في كل قطرة من المطر/ في كل قطرة من المطر...)، وهي وحدات مشهدية تتراص في أحشاءالخطاب بترداد إيقاعي نفسي داخلي؛ وكأن تلك العقد النّغَمية لوازم موسيقية تصويرية غائية تحفظ تذكر المتلقي كي لا ينفلت خيط استيعابه فضلا عن المُتعة الجرسية الموقِظة للشعور الحي الحساس لأن «... محلل الخطاب مثل عالم النفس التجريبي، مهتم أساساً بمستوى

التراداد الذي يبلغ درجة تجعله ذا دلالة من وجهة نظر إدراكية، وهكذا فإن الاطراد في الخطاب هو تواتر ظاهرة لغوية معينة بدرجة كبيرة من التردد في سياق يمكن تحديده»43، وتلك سبيل منهجية تؤهل الناقد/ المتلقي إلى تكْشاف الظلال الإيقاعية الكامنة وراء المنظومة المشهدية التي توقع انسجاماً و اتساقاً في بنية الخطاب الشعري وتفاعله مع الصورة والفكرة والتجربة والرؤيا والتلقي...

الخاتمة:

1 – الصورة الإلكترونية تحفظ ماء الأدب وجماليات شعريته وصناعة متقبّليه وثَرَاء مُبدعيه وأصالة ناقديه متى ما كانت الصورة موجّهة توجيه الرسالة الهادفة التي تخدم الإنسان والحياة.

2 – زمنية الصورة والتصور والتصوير أحقّ بحفر الرسالة في خَلَدِ المتلقي في كل الأحوال مادام المخيال والادّكار والتذكر والاستحضار والإيحاء من لغات الذهن البشري مبدعاً وناقداً ومتلقياً...

3 – الصورة المشهدية معطاء تؤثر في الأدب؛ فكثيراً ما حملت المبدعين على تمثّل ما شاهدوه في قصائدهم ورواياتهم وقَصَصهم ومكتُوبهم ومنظومهم حتى إذا جاء خبراء الصورة الإلكترونية والمشهدية فأغْنوا ذلك بإثرائه وتقديمه مشاهد ميسورة للمتلقي المشاهد وفاقاً لحركة الزمن و تطور الأجيال!

– ضرورة انسجام ما بين النّقد الأدبي بأدواته التقليدية والنقد الفني المخصوص بالصورة الإلكترونية والمشهد السينمائي و المسرحي وما شاكل ذلك على منوال النقد التمثيلي والنقد السينمائي...

– لغة الصورة لغة صامتة من حيث إنها ناطقة لأنها بغير اللسان المباشر وناطقة من حيث إنها صامتة لأنها تشمل ألسُن قومٍ يتحدثون؛ فلغتها ضامّة للُغات اللسان واللون والحركة والإيماءَة والرّسم والديكور و الصوت و الإشارة... فالسينما تحتوي عملاً أدبياً قائماً بذاته، وإضافة نوعية تترجم لغته الفنية والسردية والحدثية فتعكسه خطاباً حركيا بالصوت والصورة والحياة العينية؛ ومنه فالصورة هاته ذات شعرية وأدبية وانزياح وتناص وغيرها من خصيصات الخطاب الفني.

– كثيراً ما توقظُ الصورة الإشهارية الدّالة حسّ الشعّار والنثّار فيُبدعون استجابة لمثير تلك الصورة، كما فعلت صور الأطفال الفلسطينيين الممزقين وغيرها من صُور الدراما البشرية في العالم ، صور هادفة فاعلة تحمل المتلقي على الاستجابة للمؤثر الصوري كما تحمله على الإبداع أوالنقد أو ردة فعل ما ؛ كالذي فعلته صورة الشهيد محمد الدرة في الشعراء و غيرهم ...؟!

– تلقي المشاهد للعمل الأدبي عبر الصورة الإلكترونية مجتمعاً مع غيره أو منفرداً يدعوه إلى تداول الحديث النقدي عن تلك المشاهد؛ وبالتالي تظفر الصورة الممشهدة

بنقد منفتح متعدّد بوجوه متقلبة في تَرْدَاد للتأويل والوقع والتوقّع، وذاك أوسعُ فضاءً من حال الإبداع المخطوط.

– ضرورة الإلحاح على التوفيق بين أثول البلاغة العربية و إيصاليتها البيانية و بين آليات التواصل العالمي المعاصرة.

– الدعوة إلى تقليص الهوة الموجودة بين الأديب و الفنان؛ كاحتكاك الشاعر بالرسام، و القصصي و الروائي بالسينمائي،...و قس على ذلك.

و مما يمكنني اقتراحه ههنا هو:

1 / تخصيص مجلة دورية لدراسة الصورة و المشهد وثقافتهما.

2 / طلب الشروع في دراسات علم الجمال العربي في الخطاب الأدبي.

/ فتح دراسات عليا في هذا الشأن.

و في الختام، هذه بعض النماذج المتعلقة بدراسة الآليات المُتقصّدة من لغة الصورة ومقارنتها بلغة البيان المكتوب والمسموع والمخطوط والمشهود والمنظور...، ثم الكشف عن جماليات الإبلاغ والتوقع والاستجابة، وفعل العمل الصحفي والإعلامي والتجاري و الإشهاري والعلمي والفني التقني، والنقدي الفني... في توجيه الصورة موازاة مع الأدب العربي والعالمي... ومحاولة استنتاج فعاليات الصورة ووظائفها الفاعلة في استيساع الرسالة الأدبية وكسب المتلقي المرغوب فيه إنسانياً !

الهوامش

[1] ينظر: د. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، أكتوبر1994 م، ص: 76 ،.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج: 11 ، ص: 162

[3] إنوكس، النظريات الجمالية كانط- هيجل- شوبنهاور، تعريب: د. محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، 1405 هـ، 1985 م، ص:14

[4] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص: 80

[5] ينظر: م. ن، ص: 76 - 85

[6] د. علي شلق، الفن و الجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1: 1402 هـ،1982 م، ص:8

[7]- د.جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3: 1992م،

ص 282.

[8] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت، لبنان، ص: 32

[9] م، س، ص: 117

[10] د. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، سلسلة عالم المعرفة، 1421 هـ، 2001 م، ص: 78

[11]- د.مهندس محمد نبهان سويلم، التصوير والحياة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، جمادى الأولى-الثانية 1404هـ - مارس 1984م، ص 9.

[12]- ينظر: م، ن، ص 15-27.

[13]- هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال،ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطابعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3:1988،ص 158،157.

[14] - ينظر:مجلة العربي، عدد خاص بالسينما في احتفاليتها لمرور مائة عام،1995،عدد 439، المقالات،ص: 13 ،14، 26، 61، 72، 102،81،

124، 134، 144، 156، 160، 174، 180.

[15] - عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر (مقال)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح

الجديدة، المغرب، 1986، ع5، ص68.

[*] - ثمة علم قائم بذاته يدعى "الإكونوغرافيا" (Iconographie علم يختص بحقل الصورة، وبكل ما يتعلق بها من حيث الوضع والألوان والأشكال

والخطوط والمعاني التي تحملها أو توعز بها)، لهذا ينظر: د.عشراتي سليمان، بديع الزمان النورسي، سيمياء الشكل والصميم، شركة نسل

للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، ط1: 1422هـ- 2001م، ص11.

[16] - ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،

الجزائر، 2005، ص21، 163- 199 وغيرها.

وينظر: دليلة رسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص- صورة)، ترجمة عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،

1995، ص15، 69، 77.

[17] الأخضر جمعي ، قراءات في التنظير الأدبي والتفكير الأسلوبي عند العرب ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ص: 109، 110

[18] – مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط:4 /1407هـ،1987 م، ص 172

[19] م، ن، ص : 294

[20] أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن(بيان إعجاز القرآن)، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2: 1387هـ-1968م، ص:36

[21] الباقلاني، التمهيد، تحقيق: الأب رتشرد يوسف مكارثي اليسوعي، منشورات جامعة الحكمة في بغداد، بيروت، 1957 م، ص:151

[22] الأخضر جمعي، قراءات في التنظير الأدبي و التفكير الأسلوبي عند العرب، ص:75، 76

[23] عمر السلامي، الإعجاز الفني في القرآن، نشر و توزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط:1980 ،ص:230

[24] عمر السلامي، الإعجاز الفني في القرآن، ص:240، بتصرف

[25] البدراوي زهران، ظواهر قرآنية في ضوء الدراسات اللغوية بين القدماء و المحدثين، دار المعارف، المكتبة الوطنية الجزائرية، ط:2 ،1993 م ، ص:11

[26] محمد بن يوسف (أبي حيان الأندلسي) ، تفسير البحر المحيط، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، زكريا عبد المجيد النوقي، أحمد النجومي الجمل، ط:1422 هـــ/2001 م، مج:8 ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص:182

[27] م، ن، ص:180

[28] م، ن، ص:180

[29] سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط:12 ، 1406 هــ،1986 م، مج: 26 – 30 ، ص:3442

[30] محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير و التنوير، الدار التونسية للنشر، ج:27، ص:215، 216

[31] د.إنعام فوال عكاوي ، المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني) ، دار الكتب العلمية ، لبنان، ص56

[32] د. تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط:1 ، 1983 ، ص: 6

[33] ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2: 1402هـــ- 1981م، ص188.

[34] م، ن، ص188.

[35] وهو من وسم البيئة الجغرافية ودبجها بجمال الفن في الشعر والأدب.

[36] أطلس المعجزات، صالح خرفي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 101.

[37]- الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة، د. عبد جاسم الساعدي، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، منشورات التبيين

الجاحظية، الجزائر، 2002، ص164، 165.

[38]- ينظر: الشعر الجزائري الحديث،اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975 ، محمد ناصر، دار الغرب الإسلامي، لبنان،ص150 و: ترداد حركة الشعر الجزائري الحر في الجزائر، شلتاغ عبود مؤسسة الوطنية للكتب، الجزائر،ص71، و: في الأدب الجزائري الحديث، عمر بن تينة، د.م.ج، الجزائر،1995،ص78 وغيرها.

[39]- ديوان ثائر وحب، دار الآداب، أبو القاسم سعد الله، بيروت، ط1: 1967 ،ص11.

[40]- ينظر: ترداد حركة الشعر الجزائري الحر في الجزائر، شلتاغ عبود، ص66-88 ، و: مدخل إلى عالم النور المعاصر في الجزائر، شايف عكاشة، د.م.ج، الجزائر،ص362، و: يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1: 2002،ص63.

[41]- حركية الإبداع، د.خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط2: 1982، ص 139.

[1] بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، 1960م، ص161، نقلا عن: د.إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4: 1978م.

[2] د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3 (د.ت)، ص72، 73.

[42]- غسان غنيم، الرمز والأسطورة في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، (مخطوط) رسالة ماجستير، دمشق، سوريا، 1408- 1409 هجري.

[43]- ج.ب.براون، ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق د.محمد لطفي الزليطي، د.منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية،

1418هـ-1997م، ص 28.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

مصادر و مراجع:

أبو القاسم سعد الله، ديوان ثائر وحب، دار الآداب، بيروت، ط1: 1967.

أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن(بيان إعجاز القرآن)، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2: 1387هـ-1968م.

أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1: 2002.

الأخضر جمعي ، قراءات في التنظير الأدبي والتفكير الأسلوبي عند العرب ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر.

إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4: 1978م.

إنعام فوال عكاوي ، المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني) ، دار الكتب العلمية ، لبنان، بيروت.

إنوكس، النظريات الجمالية كانط- هيجل- شوبنهاور، تعريب: د. محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، 1405 هـ، 1985 م.

الباقلاني، التمهيد، تحقيق: الأب رتشرد يوسف مكارثي اليسوعي، منشورات جامعة الحكمة في بغداد، بيروت، 1957 م.

البدراوي زهران، ظواهر قرآنية في ضوء الدراسات اللغوية بين القدماء و المحدثين، دار المعارف، المكتبة الوطنية الجزائرية، ط:1993،2.م.

جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3: 1992م.

ج.ب.براون، ج.يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق د.محمد لطفي الزليطي، د.منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية، 1418هـ-1997م.

تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط:1 ، 1983.

دليلة رسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص- صورة)، ترجمة عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال،ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطابعة والنشر، بيروت، لبنان، ط: 3، 1988.

مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط:4 /1407هـ،1987 م.

محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير و التنوير، الدار التونسية للنشر، ج:27.

محمد بن يوسف (أبي حيان الأندلسي) ، تفسير البحر المحيط، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، زكريا عبد المجيد النوقي، أحمد النجومي الجمل، ط:1422 هـ/2001 م، مج:8، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925- 1975 ، دار الغرب الإسلامي، لبنان.

مهندس محمد نبهان سويلم، التصوير والحياة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، جمادى الأولى- الثانية 1404هـ - مارس 1984م

عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3 (د.ت.)

عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، أكتوبر1994 م.

عبد جاسم الساعدي، الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، منشورات التبيين

الجاحظية، الجزائر، 2002.

علي شلق، الفن و الجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1: 1402 هـ،1982 م.

عمر السلامي، الإعجاز الفني في القرآن، نشر و توزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط:1980.

عمر بن تينة، في الأدب الجزائري الحديث، د.م.ج، الجزائر،1995.

عشراتي سليمان، بديع الزمان النورسي، سيمياء الشكل والصميم، شركة نسل للطباعة والنشر والتوزيع، تركيا، ط1: 1422هــ، 2001م.

سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط:12 ، 1406 هــ،1986 م، مج: 26 – 30.

سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت، لبنان.

شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النور المعاصر في الجزائر، د.م.ج، الجزائر.

شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، سلسلة عالم المعرفة، 1421 هــ، 2001 م.

شلتاغ عبود، ترداد حركة الشعر الجزائري الحر في الجزائر، مؤسسة الوطنية للكتب، الجزائر.

خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2: 1982.

قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2: 1402هــ- 1981م

صالح خرفي، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

رسائل و مجلات:

غسان غنيم، الرمز والأسطورة في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، (مخطوط) رسالة ماجستير، دمشق، سوريا، 1408- 1409 هجري.

مجلة العربي، عدد خاص بالسينما في احتفاليتها لمرور مائة عام، 1995، عدد 439.

مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 1986.

سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، جمادى الأولى- الثانية 1404هـ - مارس 1984م.